دکتر تقی پورنامداریان
پژوهشگاه علوم انسانی

مولوی و تحول در شعر فارسی

شعر کلاسیک فارسی بر سه پایه استوار است: ۱) زبان ادبی. ۲) قالب یا صورت مبتنی بر وزن و قافیه. ۳) معنی رسانی یا معنی‌داری[۱]. تحول اساسی در هر یک از این سه پایه می‌تواند منجر به نوآوری در شعر و خروج از سنت گردد. محسوسترین پایه از میان این سه، صورت و قالب است که هم می‌توان آن را در صورت شنیداری و هم در صورت دیداری شعر از راه شنیدن و دیدن دریافت. تساوی وزنی ابیات یا مصراعها و نظم مبتنی بر تکرار قافیه شیوهٔ خاصی به کتابت شعر بخشیده است که موسیقی شعر را که مبتنی بر تکرار مقادیر منفصل در زنجیرهٔ زمان است در صورت نوشتاری شعر، در مکان نیز منعکس می‌کند، چنانکه قافیه را هم که مبتنی بر تکرار پس از پاره‌های مساوی از زمان است، در صورت نوشتاری، در پاره‌های مساوی از مکان درمی‌یابیم.

از میان عناصر متنوّع و گوناگونی که زبان شعر را از نثر جدا می‌کند و آن را در مقایسه

[illegible] شعر [illegible]

[illegible]

[illegible] بخصوص [illegible] شعر [illegible]

تغییر [illegible] تحول [illegible] شعر که [illegible] و هیأت خود [illegible]

[illegible] می‌یافت [illegible] دستوری [illegible] بود [illegible] تغییر اساسی در [illegible]

عادت ذهنی محافظه‌کار بود [illegible] شعر [illegible] وجود [illegible]

[illegible] دیگری دیده بودند [illegible] شاعران کلاسیک [illegible] اگر امروزه [illegible] تحول شعر فارسی احساس می‌کردند این تحول [illegible] در پایهٔ تفکر [illegible] معنی [illegible] نمی‌دانستند.

اما از آنجا که [illegible] برای انتقال معنی از ذهنی به ذهن دیگر [illegible] نمی‌توانستند چندان تصرف [illegible] معنی [illegible] کلی نشود. ناچار تغییر و تحول و نوآوری [illegible] معانی [illegible] در شعر می‌شد [illegible] نمی‌توانست [illegible] چندان فراتر رود [illegible] تعقید و مخل تفاهم شود. شاعرانی مثل خاقانی که دعوی آوردن طرز غریب و شیوهٔ تازه کرده‌اند[۳] در واقع هیچ تحولی در شعر به وجود نیاورده‌اند، جز آوردن معانی تازه که این معانی تازه بطور طبیعی واژگان تازه‌ای را نیز به همراه خود می‌آورد. خاقانی برتری خود را بر عنصری در سرودن تحقیق و وعظ و زهد می‌داند که عنصری حرفی از آن نمی‌دانسته است، و از ده شیوهٔ شاعری به مدح و غزل بسنده کرده است[۴]. به همین سبب شیوهٔ عنصری و دیگران را باستانی و کهنه و شیوهٔ خود را خاص و تازه می‌شمارد[۵]. شیوهٔ تازهٔ او، چنانکه خود می‌گوید، در مقابل رسم باستان به معنی و لفظ محدود می‌شود.

این تغییرات در معنی و لفظ که اگر بخواهیم با دقت بیشتر آن را بررسی کنیم، به

[illegible] و معنی خرده و ژرفکاوی و پرکشش جلوه کرده است. [illegible] از ابداع و تشبیهات کمتر پیچیده‌اند و در نتیجه گاهی معنایی پیدا کرده‌اند که می‌تواند معنای بسیاری در واژگانهای زبان ادبی و معنی را بیان به وجود آورده باشد.

شاعران سبک خراسانی و عراقی علی‌رغم اختلافات سبکی که در سطح زبان دارند، در این امر اساسی مشترک‌اند که شعر را وسیله‌ای مؤثر در ابلاغ معنی یا اندیشه‌ای می‌دانند که پیش از سرودن شعر در ذهن حاضر و آماده دارند. آنها معانی را برای بیان و گسترش این معانی آماده می‌بینند. آنها هستند که وسیله و وزن و قافیه از یک طرف و انواع صنایع لفظی و معنوی از طرف دیگر که مجموعهٔ آنها را صنایع می‌نامیم در اختیار شعر و شاعر قرار می‌دهند تا شعر را هرچه زیباتر و دلنشین‌تر به خواننده عرضه کند و او را بیشتر تحت تأثیر قرار دهد.

شاعران سبک خراسانی و عراقی معانی را که در ذهن دارند در کنار هم چنان می‌چینند که هر یک از آنها معنی است خواه معنی اندیشه و خدمت و زندگی و مسئله، خواه معنی که مربوط به مبارزه فرهنگی که می‌توان آنها را روی هم رفته اخلاقی نامید. می‌گذارند تا ذهن در حالهٔ آرامش و یا در کنار عین آرامش و یا در حین جلوه‌های [illegible] بیابد. [illegible] می‌توان گفت که در شعر کلاسیک فارسی در سبک خراسانی و عراقی میان معنی و آنچه با معنی همراه می‌شود با میان ذهن و عین پیوند همنشینی برقرار است و این حاکی از آن است که شاعران سبک خراسانی و عراقی معنی اندیشند و آنچه برای آنان اهمیت درجهٔ اول دارد بیان معنی است و شعر وسیله‌ای است در خدمت مؤثرتر بیان و ابلاغ معنی. نوع و سرشت این معنی و مخاطبان واقعی یا فرضی شاعر می‌توانند بر سبک و سیاق زبان شعر اثر بگذارند، اما معنی اندیشی و پیوند همنشینی عین و ذهن اصل ثابتی است که همیشه حضور دارد. به همین سبب است که وقتی هم نثر برای نزدیک کردن خود به شعر تا حد نثر مصنوع و فنی ارتقاء پیدا می‌کند، بیش از هر چیز از این پیوند همنشینی میان ذهن و

عین بهره می‌گیرد و انباشته از ترکیبات اضافی تشبیهی می‌گردد که در آن مشبه یا مضاف‌الیه ذهن و معنی است و مشبهٌ‌به یا مضاف، عنصری عینی و برای درک معنایی که منظور نظر نویسنده است باید معنی یا ذهن یا مشبه‌ها را از عین و مشبهٌ‌به‌ها جدا کنیم[۶].

در سبک هندی این پیوند همنشینی تبدیل به پیوند تناظری و تقابلی می‌گردد؛ زیرا شعر سبک هندی که از میان دربار و مردم اهل فضل به میان قهوه‌خانه‌ها و مردم عادی راه یافته است، در پی ایجاد شگفتی ناشی از باریک‌بینی شاعر، در میان مخاطبان است. شاعر سبک هندی می‌خواهد برای معنایی که در ذهن دارد و در طول یک جمله بیان شدنی است، نظیری از عین پیدا کند و در مقابل آن قرار دهد بطوری که یکی آئینه دیگری باشد. چون بیان معنی برای شاعر سبک هندی اهمیت چندانی ندارد، تفاوتی نمی‌کند که جلوه‌ای از عین ابتدا توجه او را جلب کند تا معنایی نظیر آن در ذهن پیدا کند یا معنایی در ذهن بیابد و از عین نظیری برای آن کشف کند[۷]. تخیل شاعران سبک هندی یکسره معطوف به نظیره‌یابی است.

تحول در سبک هندی، تحول در شیوهٔ بیان معنی است و بنابراین در این سبک هم نه اصل معنی‌داری به هم می‌خورد و نه اصل صورت و قالب و نه اصل زبان ادبی جز آن که زبان به علت تغییر مخاطبان و تأکید اصلی بر مضمون پردازیهای ظریف از آن فصاحت ادبی که در سبک خراسانی و عراقی بر آن تأکید می‌شود اندکی دور می‌گردد و تسامح در آن به نفع باریک اندیشیهای غریب و گاه معماوار، بارز می‌شود[۸].

تجدد واقعی در سنت شعر فارسی مستلزم خروج از ارکان اصلی سنّت است. از میان سه رکن اصلی سنت، تغییر در قالب و صورت که برجسته‌ترین عنصر حد فاصل میان نظم و نثر است آن هم در دورانی که شعر بیشتر هنری شنیداری محسوب می‌گردد، ناممکن است. زبان نیز در نظام دستوری خود غیر قابل تغییر است و بخصوص نظام دستوری زبان ادبی و رسمی که پشتوانهٔ تاریخی و ادبی طولانی دارد، برخلاف زبان گفتار

به سختی تغییرپذیر است. تغییر تنها می‌تواند در دستگاه واژگان زبان رخ دهد که آن هم تا حد زیادی تابع تجدد در معنی و مضمون کلام است. بنابراین اگر قرار باشد تحولی در شعر ایجاد گردد، این تحول باید از تغییر اساسی در رکن معنی‌داری سرچشمه بگیرد. تحول حقیقی در رکن معنی‌داری رفتاری تازه با زبان را ایجاب می‌کند که خصلت معنی‌داری زبان را در مفهومی که قدما از آن در نظر داشتند، دستخوش تغییر کلی می‌کند.

برداشت قدما از معنی، بسیار مستقیم و ساده بود. کلمات نشانه‌هایی بودند که به عنوان «دال» بر مدلولهایی که زبان برای آنها وضع کرده بود دلالت می‌کردند. معنی از نظر آنان گذر از دال و رسیدن به مدلول در ورای آنها بود. شاعران چون از اندیشه یا معنایی که در ذهن آنان روشن بود، یا تجربه‌ای که مخاطبان با آن آشنا بودند یا امکان آشنائیشان با آن ممتنع نبود، سخن می‌گفتند و زبان را به گونه‌ای به کار می‌بردند که در امکان گذر از دال و رسیدن به مدلول بر مخاطبان مسدود نگردد. استفاده از استعاره و کنایه راه گذر از دال به مدلول را طولانی‌تر می‌کرد، اما شرط وجود علاقه و قرینه در کاربرد استعاره و پیوند لازم و ملزوم میان معنی قریب و بعید کنایه، گذر از دال به مدلول را مسدود نمی‌کرد. به همین سبب مخاطبان یا خوانندگان شعر پس از رفع بعضی دشواریهای متن در حوزه واژگان و نحو و عناصر بلاغی کلام می‌توانستند از دالها عبور کنند و به مدلولها برسند و معنی یا تجربهٔ بیان شده به وسیلهٔ شاعر را دریابند. بنابراین از بسیاری از غزلهای عرفانی که بگذریم، زبان شعر کلاسیک در اساس، زبانی ارجاعی و علمی است؛ هر چند ظاهر آن مثل زبان علمی خالی از پیرایه و آرایه‌های شعری نیست که گذر از دال به مدلول همیشه بدون مانع و بآسانی تحقق یابد. این ارجاعی بودن و معنی‌دار بودن زبان در شعر کلاسیک به سبب تصوری که قدما از زبان داشتند، البته طبیعی است و خود تأیید این سخن است که شعر کلاسیک بر «بنیان شکل منظوم بیان عقاید» بنا شده است[۹].

رفتار تازه با زبان در شعر کلاسیک فارسی تحت تأثیر تجربه‌های روحی و درونی و هیجانهای شدید عاطفی در غزلهای عارفانه رخ داد و به وسیله مولوی به کمال تشخص خود رسید. این رفتار تازه با زبان رکن معنی‌داری زبان را در غزلهای عارفانه، بخصوص در بعضی از غزلهای مولوی، از اساس متزلزل کرد و به تغییر سبک‌ساز و تحول جدی در شعر کلاسیک سبب‌ساز شد. در بسیاری از غزلهای عرفانی زبان ابزار انتقال معنی نیست و وظیفهٔ اصلی خود را که در چشم‌انداز شاعران کلاسیک، منحصر به انتقال معنی بود، فرو نهاده است. نیست معنی و رکن معنی‌داری زبان در شعر مولوی از احوال و عوالمی سرچشمه می‌گیرد که در حیطهٔ تجربه‌های مشهود که زبان خود مولود آنهاست، نیست. معرفتی که در ضمن این احوال و عوالم حاصل می‌گردد ناشی از عقل و اندیشهٔ منطقی نیست که مقدم بر شعر در ذهن شاعر حضور داشته باشد؛ حاصل شهود و مکاشفه است که بلاواسطه از ناآگاهی ضمیر برمی‌آید و جوهر متافیزیکی دارد. شعر مثل سماع وسیله‌ای است که مولوی را از خویش و شرایط آگاهی می‌رهاند و او را با لایه‌های ناآگاه و گسترده و پنهان ضمیر او یعنی «من نهفتهٔ توی»[۱۰] و متصل می‌سازد و او را از گفت و گوی بیداری، یعنی در شرایط آگاهی سخن گفتن، به گفت خواب یعنی ناآگاه و بی‌اختیار به سخن درآمدن، می‌برد[۱۱]. در شعر کلاسیک فارسی اندیشه و معنی بر شعر مقدم است اما در بسیاری از شعرهای مولوی شعر بر معنی و اندیشه تقدم دارد، درست مثل رؤیا که ابتدا صورتش وجود پیدا می‌کند و بعد دربارهٔ معنی آن می‌توان سخن گفت.

وقتی نه معنی زبان را بلکه زبان معنی را تولید می‌کند، رابطهٔ دال و مدلولی زبان واژگون می‌شود. در این حال کلمات نمایندهٔ مدلولها نیستند، بلکه خود مدلولها هستند. بنابراین ما نمی‌توانیم از آنها گذر کنیم و به مدلولی در ماورای آنها برویم. کلمات خود شیء هستند نه نشانهٔ شیء. همان‌طور که ما با دیدن خود شیء نمی‌پرسیم که معنی آن

[illegible] که بپرسیم کلمه یا [illegible] که در رؤیا [illegible] داشته باشند، چون [illegible]

[illegible] معنی [illegible] دلالت ندارند. [illegible] رؤیا [illegible] معنی بالقوه‌ای [illegible] معبر [illegible] تراویده [illegible] که رؤیا را تأویل [illegible] به آن هرگز [illegible] و مبنایی از این [illegible] معناهایی [illegible] خود [illegible] بیش از حضور شعر در [illegible] هم الهام‌بخش [illegible] بهم شبکهٔ تعقل منطقی [illegible] حضور و ظهور می‌بخشد [illegible]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[illegible] از طریق تغییر و تحول [illegible] که در [illegible] قدما نسبت به زبان است، [illegible] هم از نظر رکن زبان و هم از نظر رکن معنی، پدید می‌آید که تنها به علت سقط رکن صورت و قالب، یعنی برجسته‌ترین و محسوس‌ترین عنصر ممیز میان شعر و نثر، از نظرها مخفی می‌ماند.

در غزلهای مولوی زبان بر اندیشه و معنی، چنانکه گفتیم، تقدم دارد. تقدم حضور

زبان بر معنی ناشی از هیجانات شدید روحی است که سکون و آرامش لازم برای تعقل و اندیشهٔ منطقی و آنگاه بیان آگاهانهٔ آن را از میان می‌برد. جنون ناشی از این هیجانات شدید عاطفی را، چنانکه از سخنان افلاکی و فریدون سپهسالار، دو تن از مریدان نزدیک به عصر مولوی، درمی‌یابیم، مولوی یا از طریق سماع در خلال چرخها و جنبشهای دیوانه‌وار تسکین می‌بخشد و بیان می‌کند[۱۲] و یا از طریق تألیف و ترکیب موزون واژه‌ها و سخنان هذیان‌وار رها از قید تأمل و تعقل. گاهی نیز حرکاتِ آزاد جسم و اندامها با جریان آزاد و سیال گفتار، یار و همعنان می‌شود تا آنجاکه هر یک تصویر و تمثل دیگری می‌گردد و هر دو انتزاعی‌ترین بیان وجد جنون‌آمیز کسی راکه تجربه‌های مکرر وحدت شهودبخشی از زمینهٔ ساختاری ذهن اوست، به نمایش در می‌آورند. در بسیاری از غزلهای مولوی کلمات نیز می‌رقصند و مثل حرکات اندام مولوی در سماع، غایتی بیرون از خود حرکات رقص ندارند.

اگر سایه روشن ابهامی عمیق بسیاری از غزلهای مولوی را مه‌آلود کرده است، از آن سبب است که در شرایط بیداری و آگاهی نیست که او شعرهایش را بر زبان می‌آورد و از همین روی به تکرار یادآوری می‌کند که شعرهایش گفته‌های او نیست، تلقین کسی است که در میان جان اوست و از زبان او سخن می‌گوید و اگر این کس حق نیست که از زبان پیامبر (ص) سخن می‌گفت و جبرئیل نیست که وحی حق را به پیامبر تلقین می‌کرد، شمس است که خود نمایندهٔ حق است یا آن «منِ نهصد توی» ضمیر او است که تجلی شکلی از حضور معشوق یگانه در روح عاشق انسانی است.

غزلهای مولوی بنابراین تبیین حقایق حاضر در ذهن و یا ممکن‌الحضور در ذهن و آگاهی که از طریق زبان بیان‌پذیر باشد، نیست. آیینهٔ حقایق سیال بیان گریز زبان ستیزی است که نمودهای گهگاه مبهم آن هرگز در دام «بود» مقید نمی‌گردد. غزلهای مولوی کشمکش و درگیری میان حقیقتی راکه تن به قید زبان نمی‌دهد و زبانی راکه می‌کوشد آن

حقیقت را اسیر و مقید کند، به نمایش در می‌آورد. صدای این کشمکش و درگیری را می‌توان از غزلهای مولوی حس کرد. برقِ گهگاه این حقیقت بیان‌ناپذیر را خواننده گاهی در جرقهٔ حاصل از برخورد عقل و جنون می‌تواند در لحظه‌هایی که شعر او را از خویش و از جهان به در می‌برد، مشاهده کند.

در غزلهای مولوی، بر خلاف مثنوی او که جهت‌گیری پیام به سوی مخاطب است و به همین سبب نقش تعلیمی زبان برجسته می‌گردد و وظیفهٔ زبان بر پایهٔ معنی‌دار بودن زبان و ابزار انتقال معنی بودن آن استوار می‌گردد، تأکید و جهت‌گیری پیام بر «من» گوینده، یعنی فرستندهٔ پیام است. به همین سبب نقش عاطفی زبان برجسته می‌شود[۱۳]، اما این «من» که تأکید و جهت‌گیری پیام متوجه اوست همان «منِ» آگاه و تجربی نیست که در غزلهای عاشقانهٔ غیر عرفانی حضور دارد، و بر زمینهٔ معنایی و تجربی نسبتاً مشترک و عمومی، پیام را دارای معانی قابل درک برای دیگران می‌سازد، بلکه متوجه «منِ» ناآگاه و گستردهٔ مکتوم در ورای «من» آگاه و تجربی یا همان «من نهصد توی» جان بشری است که با جانِ جهان نه جان فردی و شخصی، هویتی یگانه دارد. از این روی زمینهٔ معنایی و تجربی پیام برای کسانی که با تجربه‌های روحی مولوی آشنایی ندارند و با احوال و عوالم خاص او بیگانه‌اند، فاقد معنی است. کارکرد معنی شناختی زبان در غزلهای مولوی به سبب همین زمینهٔ تجربی و معنایی خاص و فردی است که از دست می‌رود و برای مخاطبان بیگانه می‌شود. حضور آنچه ماورای تجربه‌های عمومی و مشترک است در زبانی که از همان کلمات و همان بافت و ساختی شکل گرفته است که با آن معانی و تجربه‌های عمومی و قابل درک همگان بیان می‌شود، زبان را از خصلت و وظیفهٔ طبیعی خود که انتقال معنی و تجربه‌های مشترک است، عاری می‌سازد و به آن خصلت رمزی و سمبلیک می‌بخشد و آن را بدل به مجموعه‌ای از دالهای بدون مدلول در نظام نشانه شناختی زبان می‌سازد. در بسیاری از غزلهای مولوی در زبان که عنصری حادث و

محسوس است، امری [illegible] تجربه‌های مناسب [illegible] مقدسی است که پیش از [illegible] می‌دهد تا او هم امر [illegible] بعضی از شعرها و [illegible] تجربه‌ای دینی و مقدس [illegible] و ذهن مخاطب نیست، [illegible] شنیدن یا خواندن همدلانه و [illegible] معنایی است که تحت تأثیر [illegible] خود مخاطب تراویده و هیچ [illegible] یکی از معانی محتمل [illegible]

عین القضاة همدانی [illegible] موضوع دوم، عالم [illegible] چه که باشد، می‌توان [illegible] نمی‌توان [illegible] معنایی را که [illegible]

سخن عین القضاة [illegible] قلمرو محدود [illegible] هنجار و طبیعی که در آن [illegible] می‌کند، مشکل [illegible] دست می‌دهد، یعنی [illegible] عین القضاة [illegible]

روحی، مولوی، یعنی حسام‌الدین چلبی، دانست که سخن مولوی را به مثابهٔ آیینه‌ای می‌داند که هر کس معنی خود را در آن می‌بیند و به معنی کلام مولانا را و نیز می‌گوید که سخن او مثل دریاست که هزار جو می‌تواند بشود اما هزار جو دریا نمی‌گردد و این بیت را از مولوی برای تأیید صحت سخنان خود شاهد می‌آورد که:

به هیچ کس نرسد حرفهای ظاهر من به هیچ کس نرسد نعره‌های جانی من[۱۵]

نظر حسام‌الدین چلبی دربارهٔ شعر مولوی کاملاً بادآور نظریهٔ تأویل کسانی چون گادامر است که معنی یگانه و ثابت و پایداری برای شعر قائل نیستند و آن را واجد معانی متعددی می‌دانند که با تأویل خوانندگان فعلیت می‌یابد[۱۶]

حرفهای ظاهر مولوی، در صورت دریا و آیینه‌ای که حسام‌الدین چلبی ظاهر شعر مولوی را به آن تشبیه می‌کند، با همهٔ کلماتش که در سطح ظاهر و اولیهٔ زبان مدلولهای معینی دارد به منزلهٔ «عین» در غزلهای مولوی است که برخلاف شعر کلاسیک نه در کنار ذهن است و نه چنانکه در سبک هندی برابر ذهن؛ زیرا معنی معین از پیش اندیشیده‌ای قبل از ظهور و هستی یافتن شعر در ذهن مولوی حضور ندارد که عین در کنار یا برابر آن بنشیند. ساختار در غزلهای مولوی پیوند میان عین و ذهن نه چنانکه در سبک خراسانی و عراقی، پیوند همنشینی است و نه چنانکه در سبک هندی پیوند تناظری و تقابلی[۱۷] در غزلهای مولوی عین با تمام گستردگی معنایی که می‌توان برای آن قائل شد، حضوری برجسته پیدا می‌کند تا بتواند جانشین ذهنی شود که خود پیدا و مرئی نیست که در کنار یا برابر عین بنشیند. این تحولی است که از چشم‌اندازی دیگر با تعدادی از شعرهای نیما نیز آغاز می‌شود.

تأثیر گوناگونی که تجربه‌های عرفانی و معارف دریافته از آنها و هیجانات شدید عاطفی حاصل از آن بر زبان غزلهای مولوی و این عین جانشین ذهنی محهول و ثابتدا شده می‌گذارد، سبب‌ساز تغییرات ناآشنایی در زبان غزلهای مولوی می‌گردد که همه از

نوع آشنایی زدائیهایی که به قول یاکوبسن در نتیجهٔ تأکید بر پیام ـ یعنی زبان شعر ـ عارض زبان شعر می‌گردد، نیست.

آنچه شکلوفسکی دربارهٔ آشنایی زدایی در زبان شعر می‌گوید و دیگران به صورت بیگانه‌سازی زبان شعر مطرح می‌کنند و یاکوبسن ضمن بیان نقشهای زبان آن را نتیجهٔ تأکید و جهت‌گیری بر زبان می‌شمارد، حاکی از کنشی آگاهانه است. در حالی که در بسیاری از غزلهای مولوی این آشنایی‌زدائیها و نیز آشنایی زدائیهایی که ناشی از معارف و تجربه‌های خاص عرفانی است و در انواع دیگر شعر اتفاق نمی‌افتد، ناشی از کنشی آگاهانه نیست و بدون اختیار و تصمیم مولوی پدید می‌آید. تأثیر شرایط خاص حاکم بر پدید آمدن غزلهای مولوی که اقتضای حال خاص او عنصر غالب و ویژهٔ این شرایط یا زمینهٔ وضعیِ (Context of situation) پدید آمدن شعر او را تشکیل می‌دهد و نیز ساختار ذهنیت او که معارف حاصل از مکاشفه‌های عرفانی و عشقی شدید و خارق العاده در بافت آن نقش اساسی دارد، تأثیر منحصر به فردی بر زمینهٔ موضوعی سخن (field of discourse) می‌گذارد که حاصل آن ابهام معنایی عمیقی است که شعر کلاسیک فارسی بیرون از غزلهای عارفانه یکسره از آن تهی است. این ابهام حاصل از زمینهٔ وضعی پدید آمدن شعر که سبب می‌شود نقش ارتباطی و اجتماعی شعر تقلیل پیدا کند و گاه بکلی از میان برود، عملاً زبان را از منزلت یک وسیلهٔ ارتباط که باید نیازی اجتماعی را در جامعه برآورده سازد فرو می‌اندازد و کارکردهای معنایی آن را هم از نظر اندیشه‌پردازی (Ideational)، هم ارتباط میان فردی (interpersonal) باطل می‌گذارد[۱۸]. بطلان این کارکردهای معنایی خود نتیجهٔ بافت و ساختار زبانی متنی است که چون در شرایط آگاهی و معنی اندیشی پدید نیامده است و در شرایط غلیان هیجانات عاطفی و زایل شدن شرایط طبیعی شکل گرفته است، کارکردهای طبیعی خود را که مشروط به معناداری و توان انتقال معنی است نیز بناچار از دست داده است.

فزونی هیجانات عاطفی که ارتباط مستقیم یا حضور ناآگاهی و ابهام معنایی زبان شعر دارد و خود موجد پدید آمدن نوعی کارکرد زیباشناختی حاصل از خروج از حوزهٔ اقتدار نشانه‌های زبانی و رابطهٔ دال و مدلولی آنهاست، هم به غزلهای مولوی جایگاه خاصی در شعر کلاسیک فارسی بخشیده است و هم عوامل ابهام آفرین متعددی را در سطح ظاهری غزل او سبب شده است که در مقالهٔ «صور و اسباب ابهام در غزلهای مولوی» هم علل و هم پاره‌ای از صور و نمودهای آن را شرح و تفسیر کرده‌ام[۱۹].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پانوشتها

۱ـ از سخنان شمس قیس هم می‌توان همین نتیجه را گرفت، گواین که شعر کلاسیک فارسی خود گواه روشن آن است. شمس قیس در تعریف خود از شعر هم قید «اندیشیده و معنوی» را یادآور می‌شود و هم قید «موزون و مقفی» را که اولی دلالت بر رکن «معنی‌داری» و دومی دلالت بر رکن قالب و صورت شعر دارد. در جای دیگر می‌گوید: «... اما ادوات شعر کلمات صحیح و الفاظ عذب و عبارات بلیغ و معانی لطیف است که چون در قالب اوزان مقبول ریزند و در سلک ابیات مطبوع کشند آن را شعر نیک خوانند.» چنانکه دیده می‌شود در این عبارت هم علاوه بر دو قالب قبلی بر «زبان ادبی» یعنی رکن سوم تأکید شده است. نگاه کنید: ـ المعجم فی معاییر اشعار العجم. شمس‌الدین محمد قیس الرازی. تصحیح محمدبن عبدالوهاب قزوینی، مدرس رضوی، کتابفروشی تهران، صص ۱۹۶، ۴۴۵.

۲ـ همان، ص ۱۹۶: [تعریف شمس قیس طولانی‌تر و دقیق‌تر است، اما خلاصهٔ سخنان او همانطور که در بقیهٔ کتاب هم پیداست همان «موزون و مقفی» بودن است. به همین سبب هم وقتی خواجه نصیرالدّین طوسی اشاره می‌کند که منطقیان جوهر شعر را تخییل می‌دانند، می‌نویسد: در عرف متأخران شعر کلام موزون و مقفی است. نگاه کنید:

ـ اساس الاقتباس، خواجه نصیرالدین طوسی. تصحیح مدرس رضوی. ۱۳۲۶، انتشارات دانشگاه تهران. ص ۵۸۷.

۳ـ دیوان خاقانی شروانی. به کوشش دکتر ضیاءالدین سجادی. کتابفروشی زوّار. صص ۳۹، ۱۸۱، ۲۵۸:

هست طریق غریب این که من آورده‌ام — اهل سخن را سزد گفتهٔ من پیشوا
هست طریق غریب نظم من از رسم و سان — هست شعار بدیع شعر من از تاروپود.
پادشاه نظم و نثرم در خراسان و عراق — کاهل دانش راز هر لفظ امتحان آورده‌ام

۴ـ همان، ص ۶۸۰:

زده شیوه کان حلیت شاعری است — به یک شیوه شد داستان عنصری
نه تحقیق گفت و نه وعظ و نه زهد — که حرفی ندانست از آن عنصری
مراشیوهٔ خاص و تازه است و داشت — همان شیوهٔ باستان عنصری

۵ـ همان، ص ۲۵۸:

منصفان استاد دانندم که در معنی و لفظ — شیوهٔ تازه نه رسم باستان آورده‌ام

۶ـ نگاه کنید به مقالهٔ تصویرآفرینی در مرزبان‌نامه از نگارنده در کتاب زیر:

ـ هشتمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، دفتر نخست. بیست و پنج خطابه. به کوشش محمد روشن. فرهنگستان ادب و هنر، ص ۸۶ به بعد [نزدیک به نهصد تشبیه به صورت ترکیب اضافی در این کتاب وجود دارد.]

۷ـ نمونه‌های فراوان می‌توان در شعر شاعران سبک هندی در تأیید این نظر به دست داد. مثلاً به این چند نمونه از صائب نظر کنید:

پردهٔ شرم است مانع در میان ما و دوست — شمع را فانوس از پروانه می‌سازد جدا

[چنانکه دیده می‌شود، مصراع اول در بردارنده معنایی است که شاعر در ذهن دارد و مصراع دوم تجربه‌ای عام و محسوس و عینی است که در برابر آن قرار گرفته و متناظر با آن است. برقراری تناظر میان گزاره‌ای معقول و ذهنی و گزاره‌ای محسوس و عینی، همهٔ هنر و طرز تازه‌ای است که شاعران سبک هندی همّت خود را بر آن مقصور

می‌کنند.]

گاهی گزارهٔ عینی از میراث فرهنگی اخذ می‌شود:

مـی‌کند روز سـیه بـیگانه یـاران راز هـم　　خضر در ظلمات می‌گردد ز اسکندر جدا

گاهی کاملاً پیداست که صحنه‌ای از عین سبب شده است که شاعر سبک هندی معنایی متناظر با آن را بسازد. چنانکه در بیت زیر احتمال غالب آن است که گردن‌بلند صراحی ابتدا نظر شاعر را جلب کرده و از آن پس گزارهٔ معقول برای آن ساخته شده است:

از سرمستی صراحی گردنی افراخته است　　آه اگـر دست گـلو گـیر عسس گـردد بـلند

در اغلب بیتهایی از این دست همین تردید وجود دارد که عین سبب ساز ذهن شده است یا ذهن سبب ساز عین. برای شاعر سبک هندی چون همین باریک‌اندیشی و تناظرسازی اهمیت دارد نه معنی و بیان آن، فرقی نمی‌کند که عین مقدم بر ذهن توجه او را جلب کند و یا برعکس. در بسیاری موارد استفاده از یک کلمه یا ترکیب کنایی که یک معنی نزدیک و حقیقی و یک معنی بعید و مجازی دارد امکان برقراری این تناظر را ممکن می‌سازد چنانکه «روز سیه» در مثال دوم و مفهوم «گردنکشی» که از «گردن افراختن» اراده شده در مثال سوم و اگر چنین کلمه‌ای پیدا نشود شاعر خود آن را می‌سازد چنانکه در مثال زیر «سردمهری» را خود ساخته است تـا امکـان برقراری تناظر میسر شود:

می‌شوند از سردمهری دوستان از هم جدا　　برگها را مـی‌کند فـصل خـزان از هـم جـدا

[به هر حال این متناظرسازی گاه روشن و گاه پیچیده است. چون نگارنده این مطلب را در کتابی دربارهٔ نیما که زیر چاپ است به تفصیل گفته است در اینجا به همین مقدار بسنده می‌شود.] دربارهٔ بیتهای نقل شده نگاه کنید:

ـ دیوان صائب تبریزی، تصحیح محمد قهرمان، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ج ۱، سـال ۱۳۶۳، صـص ۸،۶،۴.

۸ـ ادعای مکرر شاعران سبک هندی دربارهٔ آوردن طرز و شیوهٔ نو از همین شیوهٔ تناظرسازی میان عین و ذهن مایه می‌گیرد. کلیم. می‌گوید:

گر متاع سخن امروز کساد است کلیم　　تازه کن طرز که در چشم خریدار آید

و صائب می‌گوید:

مـیان اهـل سـخن امتیاز مـن صـائب　　همین بس است که با طرز آشنا شـده‌ام.

منظور صائب از تکرار معنی بیگانه، در واقع همان آشنا کردن و یا برقراری تناظر میان دو موضوع یا دو معنی بیگانه از هم، یعنی عین و ذهن است و گرنه او هیچ معنی بیگانه‌ای را بیان نکرده است:

تـلخ کـردی زنـدگی بـر آشنایان سـخن　　اینقدر صائب تلاش معنی بیگانه چیست؟

یـاران تـسلاش تـازگی لفـظ مـی‌کنند　　صـائب تـلاش مـعنی بـیگانه مـی‌کند.

نگاه کنید:

ـ دیوان کلیم کاشانی، تصحیح و مقدمه ح. پرتو بیضایی، کتابفروشی خیام، ۱۳۳۶، ص ۱۸۴

ـ دیوان صائب تبریزی (پیشین) صص ۶۲۳،۲۷۶۱ و ۲۰۲۲.

۹ـ این سخن رولان بارت از ناقدان مشهور معاصر است. نگاه کنید:

ـ ساختار و تأویل متن، بابک احمدی، جلد اول، نشر مرکز، ۱۳۷۰، ص ۲۲۶

۱۰ـ مولوی به این «منِ نهصد تو» که یادآور ناخودآگاه جمعی یونگ و نهانگاه ذخایر تجارب انسانی در اعماق باطن وجود آدمی است، در مثنوی اشاره می‌کند و آن را در مقابل «تو» یا «منِ» محدود ظاهری و تجربی قرار

می‌دهد:

تو یکی نو نیستی ای خوش رفیق — بلکه گردونی و دریای عمیق
آن نو زفتت که آن نهصد نوست — قلزم است و غرقه‌گاه صد نوست.

نگاه کنید:

ـ مثنوی معنوی، جلال‌الدین محمد مولوی، تصحیح نیکلسن، انتشارات امیرکبیر، دفتر سوم، ابیات: ۱۳۰۲ـ۱۳۰۳

۱۱ـ همان، دفتر اول، ابیات: ۵۶۸ـ۵۶۹:

بی‌حس و بی‌گوش و بی‌فکرت شوید — تا خطاب ارجعی را بشنوید
تا به گفت و گوی بیداری دری — تو ز گفت خواب بویی کی بری

۱۲ـ مناقب العارفین، شمس‌الدین احمد افلاکی، تصحیح تحسین یازیجی، آنکارا، ۱۹۶۱، ج ۱، صص ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۶۳ و نیز رساله در احوال مولانا جلال‌الدین مولوی، فریدون‌بن احمد سپهسالار، تصحیح سعید نفیسی، کتابخانهٔ اقبال، تهران، ۱۳۲۵، ص ۴۶.

۱۳ـ در اغلب نظریه‌های زبانشناسی، کوشش برای طبقه‌بندی نقشهای اصلی زبان وجود دارد. از جمله مشهورترین این طبقه‌بندیها به وسیلهٔ کسانی چون بهلر (Buhler: 1934)، یاکوبسن (Jakobson: 1960)، سرل (Searle: 1969)، پوپر (popper: 1972)، و هیمز (Hymes: 1972)، پیشنهاد شده است. [برای دیدن این نقشها و مقایسهٔ آنها نگاه کنید به:

Discourse and literature: the interplay of form and mind, Guy cook, Oxford university press, 1994, p.39

از جمله مشهورترین این طبقه‌بندیها، از آن یاکوبسن است. از نظر او هر کنش ارتباط زبانی مستلزم وجود شش عامل است: گوینده (addresser)، پیام (message)، مخاطب (addressee) و نیز زمینه (Context) که بر اساس آشنایی با آن مخاطب می‌تواند پیام متکلم یا گوینده را دریابد. رمز (Code) که می‌باید برای متکلم و مخاطب مشترک و آشنا باشد تا برقراری امکان ارتباط ممکن شود یا به عبارت دیگر رمزگذاری از طرف متکلم و رمزگشایی از طرف مخاطب امکان‌پذیر گردد. مجرای تماس (Contact) که مجرای فیزیکی تولید کلام و شنیدن کلام است که ارتباط فیزیولوژی میان متکلم و مخاطب را برقرار می‌سازد. یاکوبسن باتوجه به این شش عامل نقشهای شش‌گانه‌ای برای زبان قائل می‌شود که به ترتیب نتیجهٔ جهت‌گیری و تأکید سخن بر یکی از این شش عامل است و یاکوبسن آنها را نقشهای: ۱. بیانی یا عاطفی (Emotive or Expressive)، ۲. شعری (Poetic) ۳ ترغیبی (Conative) ۴. ارجاعی (Referential) ۵. فرازبانی (Meta lingual) ۶. همدلی (Phatic) نگاه کنید به:

Twentieth - Centuty literary Theory, K. M. Newton, First published, 1988 by the Macmillan press LTD. Reprinted 1993, pp. 120 - 122.

چنانکه دیده می‌شود نقش شعری زبان را یاکوبسن نتیجهٔ تأکید بر پیام، یعنی زبان شعر می‌داند اما در غزلهای مولوی تأکید ناآگاهانه بر خود گوینده و ذهنیت اوست و بنابراین نقش عاطفی زبان است که بسیار برجسته می‌شود. این برجستگی از یک طرف نقش ارجاعی زبان را کاملاً تقلیل می‌دهد و از طرف دیگر زبان شعر را بشدت تحت تأثیر قرار می‌دهد و گذشته از نمادیه کردن آن، اسباب ابهامهای گوناگون در زبان می‌شود.

۱۴ـ تمهیدات؛ عین القضاة، مقدمه و تصحیح عفیف عسیران، کتابخانهٔ منوچهری، ص ۱۰۸ـ۱۰۹

۱۵ـ مناقب العارفین (پیشین)، ج ۲، ص ۱۵۹.

۱۶ـ دربارهٔ نظریهٔ تأویل گادامر نگاه کنید به:

ـ ساختار و تأویل متن، ج ۲، ص ۵۷۶ و قبل و بعد آن و نیز
ـ هر مینیک، ک ام نیوتون، ترجمهٔ یه سف اباذری، ارغنون، شمارهٔ ۴، ص ۱۸۳
۱۷ـ در آن باره به تفصیل در کتاب «شعر نیما» بحث کرده‌ام، می‌توان به آنجا مراجعه کرد.
۱۸ـ هلیدی (M. A. K. Halliday) که نظریهٔ نقش‌گرایی خود را بر اساس مقاصد ارتباطی زبان بنا نهاده است، گونه‌های زبانی را ناشی از وضع و موقعیتی می‌داند که هنگام استفاده از زبان حضور دارند این زمینهٔ وضعی (Context of situation) که عوامل متعددی چون زمینهٔ موضوعی یا حوزهٔ سخن (field of discourse) و وضع و مراتبه طرفین سخن، متکلم و مخاطب را در برمی‌گیرد، عملا سه نقش اصلی برای زبان پدید می‌آورد که هلیدی آنها را معنی پردازانه (Ideational)، میان فردی (interpersonal) و متنی (Textual) می‌خواند. نقش معنی پردازانه بر اساس جهان‌بینی و تجربهٔ گوینده پدید می‌آید، نقش میان فردی با ایجاد و ابقاء ارتباط میان اشخاص و گروهها تحقق می‌یابد و نقش متنی با شکل‌گیری متن در درون زمینهٔ وضعی خود ایجاد می‌گردد. این سه نقش زبانی همزمان در هر پاره‌ای از گفتار حضور پیدا می‌کنند. نگاه کنید:

Twentieth Century literary theory. pp. 126-127

به هر حال در میان نظریه‌هایی که همه دربارهٔ نقشهای زبان سخن گفته‌اند و در ذیل شمارهٔ ۱۳ به آن اشاره کردیم، نظریهٔ یاکوبسن را مدکر شدیم. گای‌کوک (Guy Cook) پس از اشاره به این نظریه‌ها می‌گوید: این نقشها را می‌توان به دو نقش که در تمام تئوریها مشترک است تقلیل داد:

۱ـ ایلاء اطلاع دربارهٔ جهان.
۲ـ ایجاد و حفظ (یا قطع) ارتباطهای اجتماعی.

این دو نقش اصلی را می‌توان به ترتیب معادل یا دو نقش اصلی در نظریه هلیدی دانست:

۱. نقش معنی پردازانه: Ideational.
۲. نقش میان فردی: Interpersonal.

نگاه کنید به:

discourse and literature. pp. 37-38

غزلهای مولوی، به سبب زمینهٔ وضعی سرودن شعر که به حالت سکر و وجد و ناآگاهی او پیوند دارد و شدت هیجانات حاصلی او، عملا از برآوردن این دو نقش در می‌ماند چون شعرش که حاصل این لحظه‌هاست هیچ یک از این دو نقش را نمی‌توانند از طریق متن خود به انجام رسانند و کارکردهای دیگری پیدا می‌کنند.

۱۹ـ نگاه کنید به این مقاله در:

ـ نامهٔ فرهنگستان، سال دوم، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۷۵ (شمارهٔ مسلسل: ۷)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی